

Otello

Conchita TURINA GÓMEZ
Escuela Superior de Canto, Madrid

Creo que fue durante el curso académico 1972-73 cuando tuve la gran suerte de tener a Ángel Chiclana como profesor de Comentario Literario de Textos Renacentistas; por circunstancias del momento, quedé como única alumna de la asignatura y este hecho me permitió compartir con Ángel muchas horas de trabajo para él y de aprendizaje para mí, y sobre todo que naciese una amistad y un afecto que ha durado a través de los años, aunque no nos hayamos podido ver con la frecuencia que ambos hubiéramos querido. Recuerdo que en aquellas clases yo le planteaba a Ángel que aun percibiendo perfectamente la belleza de aquellos textos que leíamos me resultaba muy difícil analizarlos y siempre recordaré la observación que me hacía: léelos, léelos una y otra vez y sólo así aprenderás primero a amarlos y después a reconocer todos los recursos que se esconden tras un texto literario y que ofrecen al lector infinitas posibilidades de interpretación.

Mi trabajo como docente de Lengua Italiana en la Escuela Superior de Canto me ha hecho recorrer un largo camino en el que he tenido que aprender a trabajar con textos, literarios sin duda, que no se han escrito para ser fin en sí mismos, sino para compartir sus posibilidades expresivas con otro código también de infinitos recursos, la Música, capaz, como la Literatura, de alimentar la sensibilidad humana.

Siguiendo aquella indicación que Ángel me hizo en tiempos lejanos, siempre he considerado que en mi clase debía leer con mis alumnos un libretto de Ópera, transmitiéndoles su enseñanza: que para amar un texto hay que conocerlo. Por lo tanto el año que decidí leer en clase el libretto escrito por Arrigo Boito para la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi, fue para mí una gratísima sorpresa el descubrir que la edición que pensaba utilizar —el pro-

grama publicado para la producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Mayo 1991— incluía una magnífica traducción del texto de Boito hecha por Ángel Chiclana. Quiero dedicarle en este número de la *Revista de Filología Italiana*, realizado en su memoria, estas pequeñas reflexiones que después de haber leído muchos libretos y haber escuchado mucha Ópera me siento capaz de hacer.

El 5 de febrero de 1887 se estrena en el Teatro alla Scala de Milán el *Otello* de Verdi-Boito; Verdi tiene 74 años y 16 años después del estreno de su última ópera, *Aida*, reaparece ante el público milanés en colaboración con Arrigo Boito, que a los 45 años era conocido ya en los círculos culturales milaneses como músico, como literato, como periodista, como autor de libretos y principalmente como miembro activo de ese movimiento artístico de finales de siglo llamado la *Scapigliatura*. El *Otello* de Verdi-Boito es, dentro de la Historia de la Ópera, uno de los ejemplos más claros de cómo se puede llegar a una simbiosis, casi perfecta, entre texto y música; la colaboración entre los dos artistas se remontaba a bastantes años atrás y la publicación del *Carteggio Verdi Boito*¹ ha podido aclarar muchos aspectos de cómo se desarrolló su relación artística: el material dramático lo proporcionaba Shakespeare² —punto de partida en el que los dos estuvieron de acuerdo—, la adaptación para el libreto melodramático fue encomendada al libretista, pero dado el carácter de Verdi, siempre vigilante sobre los textos escritos para su música, y dado el momento creativo en el que el compositor se hallaba, fue en alguna ocasión motivo de sana discusión entre ellos. El libreto, desde el punto de vista de la organización dramática, ha quedado reducido con respecto al texto de Shakespeare y las modificaciones introducidas por Boito son de extraordinaria funcionalidad para las necesidades melodramáticas: él también era compositor³ y sabía que un buen libreto puede ser el que consiga coordinar los momentos más importantes de un material preexistente para que la música profundice en ellos.

Massimo Mila⁴ ha calificado *Otello* como la manifestación más alta y madura del expresionismo verdiano. Efectivamente, esta definición me parece muy acertada, porque esta ópera supone la culminación de un largo ca-

¹ Medici, M., Conati, M. (1978).

² Goldin, D. (1985) en los dos capítulos dedicados a Verdi aporta información sobre las traducciones de Shakespeare realizadas en aquellos años.

³ *Mefistofele*, música y libreto de A. Boito, se estrenó el 5 de marzo de 1868 en el Teatro alla Scala de Milán.

⁴ Mila, M. (1980).

mino recorrido por el compositor, que ya en óperas anteriores había demostrado tener unas inquietudes expresivas que le empujaban a romper con las formas convencionales con las que se resolvía, en ópera, la manifestación musical de los sentimientos. Verdi, de formación clásica, heredero de toda la tradición operística italiana, había utilizado la materia sonora según los cánones aprendidos, que eran los que el público a su vez exigía, demostrando una cierta pereza intelectual hacia cualquier tipo de renovación. En *Otello*, y en palabras no estrictamente musicales, Verdi culmina su proceso creativo de utilizar a veces, no siempre, el material musical como sonido, prescindiendo de la composición elaborada de la melodía, llevando este mecanismo al límite de sus posibilidades expresivas, y en cualquier tipo de situación dramática, no sólo en los momentos de mayor intensidad pasional.

Esta nueva concepción dramático musical se manifiesta en lo que la crítica ha denominado el *declamado melódico verdiano*, que es una nueva manera de concebir el canto en donde se rompe el tradicional esquema *aria-recitativo* que durante siglos había presidido y dominado todas las composiciones de ópera, dando lugar a una nueva relación entre la declamación y el canto. La música y la palabra se ponen al servicio de la situación dramática, fundiéndose en un *continuum* en el que los dos códigos de comunicación desarrollan todas sus posibilidades. Mila reconoce en *Otello* cinco registros vocales, la *forma cerrada o pezzo chiuso* (aria, dúo o concertante), los grados intermedios (cantabile, declamado y recitativo) y el *parlato o parlante* expresamente indicado en la partitura y que es una recitación entonada. Casi toda la obra se desarrolla en los grados intermedios, más bien en el *declamado melódico*, que unas veces evoluciona hacia el cantabile, aproximándose más al canto tradicional, y otras veces baja, en términos musicales, al *parlato*, sin crear fisuras en el paso del uno al otro, en una extraordinaria compenetración de texto musical y texto literario.

El uso que Verdi-Boito hacen de todas estas posibilidades caracteriza a *Otello* como un auténtico ejemplo de drama musical, construido conscientemente en una dimensión de arte contemporáneo, sobre todo en algunos momentos en los que, siguiendo la lección de Shakespeare, hay un deseo de profundizar psicológicamente en el alma de los personajes, mostrando sus sentimientos con toda intensidad, huyendo de las situaciones típicamente operísticas.

Una de las críticas más frecuentes es la que se hace al personaje de Desdémona, al que se tacha de poca entidad psicológica con respecto al personaje shakesperiano, pues muestra un carácter lineal, sumiso y dolido al final, que nada tiene que ver con el complejo mundo interior de Otello; sin em-

bargo, en el principio del cuarto acto, la famosa canción del sauce, en esa estructura de diálogo-monólogo que Desdémona mantiene con Emilia, se crea un clímax de intimidad y de emoción, en el que es muy fácil quedar atrapado. Y es cierto que todo el fragmento está en Shakespeare, la balada y las interrupciones, pero están muy hábilmente seleccionados los fragmentos que sirven a la música, facilitando el paso de un registro vocal a otro, sin interrumpir la historia que ella cuenta a través del *declamado*, desplegando el canto en la *forma cerrada* de la canción y manteniendo el presente angustioso que Desdémona vive a través del *parlato*.

EMILIA	Era più calmo?	
DESDEMONA	Mi pareo. M'ingiunse Di coricarmi e d'attenderlo. Emilia, Te ne prego, distendi sul mio letto La mia candida veste nuziale. M'odi. Se pria di te morir dovessi Mi seppellisci con un di quei veli.	<i>Declamado melódico.</i>
EMILIA	Scacciate queste idee.	
DESDEMONA	Son mesta tanto. Mia madre aveva una povera ancella Innamorata e bella Era il suo nome Barbara. Amava Un uom che poi l'abbandonò, cantava Una canzone: la canzon del Salice. —Mi disciogli le chiome— In questa sera ho la memoria piena Di quella cantilena: Piangea cantando Nell'erma landa. Piangea la mesta Salce! o Salce! o Salce! Affrettati fra poco giunge Otello.	<i>Parlato que evoluciona al Declamado melódico Parlato Aria/Forma Cerrada Parlato</i>

La segunda parte del aria sigue una estructura similar, repitiendo los mismos esquemas y de nuevo en los cuatro últimos versos el compositor vuelve a recorrer todos los registros vocales que ha utilizado para terminar en un estilema tradicional: el "Addio" de Desdémona, desplegando la voz de la soprano sobre esa palabra que presagia un final triste.

La crítica musical coincide hoy en día en afirmar que la obra de Verdi debe ser juzgada como una trayectoria, en constante evolución, que culminará en el experimentalismo de las últimas óperas *Otello* y *Falstaff* y casi en paralelo se desarrolló su preocupación por el texto “musicable”, que le llevará a la descripción de la *parola scenica*, término que él mismo acuñó en agosto de 1870 en las dos cartas consecutivas que dirigió a Antonio Ghislanzoni⁵, autor del libreto de *Aida*. Fabrizio Della Seta⁶ ha publicado un estudio muy completo y muy orientativo sobre este concepto verdiano, cómo se va gestando, en qué momento exacto de la correspondencia de Verdi aparece como tal, y cómo ha generado distintas interpretaciones por parte de la crítica musical y literaria. Independientemente de los debates suscitados, me parece importante conocer el contexto en el que Verdi se expresó durante la composición de la ópera *Aida*:

Ma quando in seguito l'azione si scalda mi pare che manchi la *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione⁷.

Estos testimonios aclaran lo que Verdi quería para su música y se esforzaba en que los libretistas comprendieran que necesitaba textos más moldeables a la acción dramática. En 1881 le escribe a Boito, con motivo de la revisión que ambos hicieron del *Simon Boccanegra* y a propósito de los versos para un dúo, que no eran totalmente del agrado del maestro:

Ella farà sempre bei versi, ma qui non m'importerebbe fossero anche brutti. Perdoni l'eresia; io credo che in teatro, come nei Maestri è lodevole talvolta il talento di non far musica, e di saper s'effacer, così è meglio qualche volta più del bel verso la *parola evidente e scenica*⁸.

De esta declaración se puede deducir que una de las cosas que propugnaba Verdi era la ruptura de la regularidad métrica, la vuelta al verso libre como forma más idónea para el *declamado melódico*, que al fin y al cabo estaba ocupando parte del territorio asignado al *recitativo*, donde el libretista pudiera manejar libremente la sintaxis narrativa y la *parola scenica*,

⁵ Cesari, G., Luzio, A. (1913).

⁶ Seta della, F. (1994).

⁷ Cesari, G., Luzio, A. (1913: 639).

⁸ Medici, M., Conati, M. (1978: 31-32).

con toda su carga semántica y si era necesario, libre de la ornamentación poética.

Arrigo Boito era el libretista ideal para colaborar con Verdi, de hecho él en 1864 en la revista semanal *Figaro* había publicado la reforma que consideraba necesaria para el melodrama italiano y que basaba en cuatro puntos fundamentales:

- 1) *Obliterazione completa della formula.*
- 2) *Creazione della forma.*
- 3) *L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile.*
- 4) *La suprema incarnazione del dramma.*

Verdi, sin haber hecho ningún postulado formal, estaba llevando a cabo estos principios del joven *scapigliato*, polémico y revolucionario. Por lo tanto hoy podemos decir que el entendimiento entre ambos estaba destinado a dar excelentes frutos. Nos queda la duda de si Boito aceptó plenamente que no se realizara su sueño, el ser él también el autor musical de unos libretos de tanta calidad literaria, aunque en muchas ocasiones confesó su admiración por Verdi.

En la reforma del melodrama que postulaba Boito estaba implícita la modificación de la libretística: creía que era necesaria una revisión profunda del lenguaje literario de los libretos y una renovación desde el punto de vista estilístico. El lenguaje áulico metastasiano, válido en su momento, se había implantado casi como lengua exclusiva del mundo de la ópera italiana y sus recursos de tipo arcádico se habían deteriorado a fuerza de ser utilizados una y otra vez como soporte de la música, a la que se le asignaba todo el valor expresivo. Ninguna de las reformas planteadas con anterioridad había conseguido variar en esencia la situación. Boito, como músico y como literato, consideraba ese mundo literario totalmente empobrecido y se empeñó a fondo en esa reforma, a la que naturalmente contribuyó toda su experiencia, que era mucha y abarcaba varios géneros literarios y de manera concreta *Il libro dei versi* y el cuento-fábula *Il re Orso*⁹. Para toda la *Scapigliatura*, a la que Boito pertenecía, una actitud programática era parte de su idiosincrasia, fruto de ese espíritu polémico y rompedor, que les hizo dar batalla en muchos frentes, y en su caso concreto, enfrentarse en una ocasión al mismo Verdi.

⁹ Nardi, P. (1942).

El concepto fundamental que domina la poética de Boito es el dualismo inherente a la propia naturaleza humana y ese oscilar eterno del hombre será la constante que rijan todas sus manifestaciones artísticas, desde los temas hasta los personajes y se reflejará en las soluciones estilísticas, pues buscará una esquemática estructuración exterior que refleje este concepto. Esta contraposición dualística se manifiesta en varios planos, a veces como juego de antítesis, utilizando sustantivos, adjetivos, verbos o frases de significado opuesto y cercanos en la distribución del verso, e incluso rimados. Otello le dice a Desdémona en el dúo que cierra el primer acto: “*Quanti tormenti/ Quanti mesti sospiri e quanta speme/ Ci condusse ai soavi abbracciamenti*” y más adelante “E tu m’amavi per le mie *sventure* [...] Ed io t’amavo per la tua *pietà*”, y en el tercer acto “S’or ti scorge il tuo *demone* un *angelo* ti crede”. La antítesis se convierte en el rasgo emblemático de la poética de Boito; su propio concepto del arte nace de una antítesis, contradictoria en sí misma: la admiración por Baudelaire y los poetas parnasianos y la aceptación de una teoría realista que llega incluso a olvidar los aspectos formales. Este juego de contraposiciones trasciende también a estrofas enteras, muchas veces introducidas por la *anáfora*. En el segundo acto, cuando el veneno de los celos empieza a hacer mella en el alma de Otello, en un *concertante* en el que también aparecen las voces de Emilia y Yago en otro ángulo de la escena, ellos dos manifiestan sus sentimientos encontrados, con esa capacidad de contemporaneidad que sólo permite el canto:

DESDEMONA

Se inconscia contro te, sposo, ho peccato
 Dammi la dolce e lieta
 parola del perdono.
 La tua fanciulla io sono
 Umile e mansueta
 Ma il labbro tuo sospira
 Hai l’occhio fiso al suol
 Guardami in volto e mira
 Come favella amore
 Vien ch’io t’allieti il core
 Ch’io ti lenisca il duol.

OTELLO

Forse perché gli inganni
 D’arguto amor non tendo
 Forse perché discendo
 Nella valle degli anni
 Forse perché ho sul viso
 Quest’atro tenebror
 Ella è perduta e irriso
 Io sono e il cor m’infrango
 E ruinar nel fango
 Vedo il mio sogno d’or.

En realidad todo este sentido dualista se extiende al contenido y a los temas de inspiración que aparecen en forma de lucha constante entre polos

opuestos, el bien / el mal, el ángel / el demonio, el cielo / el infierno, la vida / la muerte, el amor y la muerte, dejan de ser palabras que Boito utiliza funcionalmente en sus versos y que en *Otello* aparecen con bastante frecuencia, para pasar a formar un tejido poético, de registro más amplio, que subyace en toda la obra, y que es el reflejo de su carácter polémico e inquieto. Por este motivo los personajes de sus libretos dramáticos aparecen casi como símbolos de una poesía que exalta la duda, la maldad, el ideal destruido en el fango, y que él presenta siempre junto al opuesto. Esto podría explicar en parte el carácter un tanto desvaído de Desdémona. Yago representa el mito del Mal, tema constante en Boito, como antítesis perpetua y constitucional del vivir humano. Otro punto de referencia, siempre presente en la obra de Boito es la ironía como elemento destructor; en algunas de sus poesías todo el lirismo que había podido expresar en las primeras estrofas lo somete a una acción erosiva, a través de una cláusula final que destruye todo el discurso poético anterior. Este recurso tan violento no se encuentra en *Otello*, porque toda la ópera es un continuo caminar hacia la tensión del drama, y todo el discurso de Yago está prácticamente montado en la ironía más sutil, que sobre el declamado melódico, crea efectos de gran intensidad: “Tal fu il voler di Otello ed io rimango / di sua *Moresca Signoria* l’alfiere”, le dice a Cassio al principio del primer acto. La tercera escena del segundo acto es toda ella un prodigio de sutilezas e ironías y al final, siguiendo literalmente a Shakespeare, repite tres veces: “Vigilate... vigilate... scrutate... vigilate”. Y por supuesto el final del tercer acto, en el que la ironía está marcada por el tipo de canto:

YAGO

L’eco della vittoria
 Porge la sua laude estrema
 Chi può vietar che questa io prema
 Col mio tallone?
 Ecco il Leone!

VOCES

Viva Otello!
 Viva il Leon di Venezia!

Sin embargo sí que aparecen las cláusulas finales boitianas, como conclusión de un fragmento poético, cargadas de contenido erosivo y destructor y que rozan a veces en lo sacrílego. Otello, convencido de la culpabilidad de Desdémona, invoca a Dios lamentándose de que le haya quitado el amor en vez del triunfo militar y exclama:

Tu alfin, Clemenza, pio genio immortal
 al roseo riso
 Copri il tuo viso
 Santo coll'orrida larva infernal!

A la luz de estos elementos hay otras características de la estilística boitiana que se pueden comprender mejor y que otorgan a su poesía una validez extraordinaria que sólo se había conseguido en muy pocos libretos anteriores. Boito esquematiza casi geoméricamente la materia poética, la organiza a base de miembros paralelos, produciendo la sensación de que todo está ordenado de manera simétrica y donde su gusto por el contraste, la contraposición y la antítesis encuentran su lugar ideal:

CORO
 (I acto, 1.^a y 4.^a estrofa)

Fuoco di gioia – l'ilare vampa	Fuoco di gioia – rapido brilla
Fuga la notte – col suo splendor	Rapido passa – fuoco d'amor
Guizza sfavilla – crepita avvampa	Splende, s'oscura – palpita, oscilla
Fulgido incendio – che invade il cor	L'ultimo guizzo – lampeggia e muor

En esta distribución aparecen otros elementos que son, desde mi punto de vista, los que dotan de gran riqueza y peculiaridad a la materia poética de Boito. En primer lugar, el uso de un lenguaje riquísimo e imaginativo, que tiende a la exaltación de cualquier situación, introduciendo un léxico que no tenía apenas precedentes en el campo de la libretística, donde aparecen gran número de palabras cultas, rescatadas del repertorio literario italiano, algunas incluso inusuales: —*I titanici oricalchi*—, sin que eso le impida utilizar vocablos del más crudo realismo que la *Scapigliatura* había usado con tanta frecuencia —*briaco fradicio, marrano, trinca, tracanna*—. Normalmente el dato realista aparece en Boito sometido a un proceso de refinamiento estilístico. No es frecuente que presente la realidad en su dureza, suele revestirla con un contexto sumamente elaborado. Yago le dice a Otello en el segundo acto:

Temete, signor, la gelosia!
 É un idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
 Sè stessa attosca, vivida piaga le squacia il seno.

En segundo lugar, el finísimo juego de palabras que se resuelve muchas veces en un juego de conceptos, y que le llevan a rimar *vil cortigiana* con *fede cristiana* y por último su preferencia por los valores métricos demostrando gran dominio técnico y maestría en la utilización de la rima —de la que prescinde solamente en algunos fragmentos narrativos—, en el uso de la polimetría —incluyendo formas estróficas reglamentarias cuando lo requieren las formas cerradas de la música—, en la presencia constante de rimas internas, en el puro juego con los sonidos —a través de las constantes aliteraciones en versos como *Far de' miei baldi trofei trionfali*—, todos ellos signos externos de una intencionalidad programada que quiere subrayar un estado de ánimo o una situación dramática. Este exceso de tecnicismo se desarrolla con ese sentido de la simetría y el equilibrio que junto con el juego de la antítesis es la constante fundamental de toda la obra boitiana. En el terreno experimental preparado por Verdi, él experimenta con el lenguaje melodramático, lo enriquece, aumenta sus posibilidades musicales intrínsecas, demostrando que eso no impide su flexibilidad para integrarse perfectamente en el código musical. El Credo, puesto en boca de Yago, es desde mi punto de vista un resumen completo de toda su poética y su filosofía de la vida, es un fragmento ajeno a Shakespeare, una creación muy personal de Giuseppe Verdi y Arrigo Boito:

YAGO

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
 Simile a sè, e che nell'ira io nomo
 Dalla viltà d' un germe o d' un atòmo
 Vile son nato
 Son scellerato
 Perché son uom;
 E sento il fango originario in me
 Sì! Questa è la mia fè!
 Credo con fermo cuor, siccome crede
 La vedovella al tempio
 Che il mal ch'io penso e che da me procede
 Per mio destino adempio.
 Credo che il giusto è un istrion beffardo
 E nel viso e nel cuor
 Che tutto è in lui bugiardo:
 Lagrima, bacio, sguardo,

Sacrificio ed onor.
 E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
 Dal germe della culla
 Al verme dell'avel
 Vien dopo tanta irrision la Morte
 E poi? La Morte è il Nulla
 È vecchia fola il Ciel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldacci, L. (1977): "I libretti di Verdi", en AA.VV., *Il Melodramma Italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi Editore.
- Boito, A. (1942): *Tutti gli scritti*, a cura di Nardi, P., Milano, Mondadori.
- (1991): *Otello*, Libreto para la ópera de G. Verdi. Traducción del texto A. Chiclana, Teatro Lírico La Zarzuela-Madrid, mayo.
- Voz Boito, A., en las antologías:
- (1958): *Poeti Minori dell'Ottocento*, a cura di Baldacci, L. Milano-Napoli, Ricciardi.
- (1963): *Poeti Minori dell'Ottocento Italiano*, a cura di Ulivi, F. Milano, Francesco Vallardi.
- (1963): *L'Antologia dei Poeti Italiani dell'Ultimo Secolo*, a cura di Ravagnani, G., Titta Rosa, G. Milano, Aldo Martello Editore.
- Cesari, G., Luzio, A. (1913): *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Prefazione di Scherillo, M. Milano, Stucchi Ceretti.
- Goldin, D. (1985): *La Vera Fenice*, Torino, Einaudi Editori.
- Mariani, G. (1967): *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, I. Sciascia Editore.
- Medici, M., Conati, M. (1978) (a cura di): *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani.
- Mila, M. (1980): *El arte de Verdi*. Trad. de C. G. Pérez Aranda-C. Smeyers Tamar-go, Torino, Einaudi Editori.
- Nardi, P. (1942): *Scapigliatura*, Bologna, Zanichelli.
- Portinari, F. (1981): *Pari siamo!*, Torino, E.D.T.
- Salveti, G. (1977): "La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera", en AA.VV., *Il Melodramma Italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi Editore.
- Seta della, F. (1994): "Parola scenica", en AA. VV., *Le parole della Musica*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- Shakespeare, W. (1991): *Otelo*. Trad. de L. A. Pujante. Madrid, Espasa Calpe.